جمالية الخط العربي بوصفه فنا إبداعيا

الدكتور عفيف بهنسي
(سورية)

1 ـ التاريخ والهوية

تحدّث كثير من المؤرخين عن الخط العربي من خلال مراحل تكوّنه على يد كبار الخطاطين أمثال ابن مقلة وابن البواب(1)، لكن هذه الدراسات قد غيّبت جمالية الخط وراء وهج أسماء الخطاطين وبلاغة القواعد التي وضعوها للخط الحسن، دون أن يساعدنا هذا العرض التاريخي ـ رغم جديته غالبا ـ على التعريف بجمالية الخط العربي بنظرة نقدية شمولية. ثم إن الخط العربي ومنذ بداية نشأته ككتابة، استمر عند المتلقّي حاملا للمعنى والدلالة. وكان الهم المعرفي عنده هو الأساس،

وحتى عندما ظهر الهم البنائي للكتابة، بدءا من المرحلة قبل الفنية، وفي المرحلة بعد الفنية، كان قصد هذا الهم تجويد الشكل زلفى لكرامة البيان القرآني(2).

ومع اعترافنا بالهم الدلالي محمولا على هيكل النص المعرفي، فإن هدفنا الأول من هذه الدراسة أن نتوسع في البحث عن الهم الجمالي في النص التشكيلي للكتابة، سعيا وراء تأسيس جمالية الخط العربي، بوصفه فنا «إبداعيا»، عبّر عن عبقرية العرب والمسلمين التشكيلية، وكان واحدا «أصيلا» بسبب دلالته الخطابية الموحدة، ومتنوعا بسبب طبيعته الإبداعية.

ولكن السياق التاريخي لن يكون معزولا عن دراستنا، بل سندخل إليه من خلال تطور النص الخطي. فالتاريخ هو الساحة الزمنية التي حملت أنماط الخط وتعددياته التي ستبقى أمثلة على خاصية الإبداع في الخط العربي.

ويبدأ هذا السياق التاريخي من نقطة التلاحم بين الشكل الكتابي والمضمون الخطابي، ليمر بمرحلة الاستقلال مع التجاور، ثم بمرحلة الاستقلال الكامل. هكذا يصبح التاريخ فضاء لبحث جمالية الفن، منذ أن كان الخط علامة رمزية تصويرية تحمل دلالة المعنى، مرورا بالكتابة المسمارية التي انتشرت في بلاد الرافدين وسورية منذ فجر التاريخ، أو في الكتابة الهيروغليفية المصرية التي ظهرت قبلها حيث كانت

الصورة أكثر أهمية من المضمون الدلالي، بل كانت الهيروغليفية والمسمارية تشكلان حيزا «جماليا» في بنية العمل الفني، صورة أو تمثالا.

وعندما ظهرت الأبجدية، توضحت صورة المعنى وأصبحت تركيبا عقليا ميكانيكيا، كما أصبحت صورة فنية متماسكة ما زلنا نعجب بجمالها قبل فك رموزها(3).

لقد أدى استعمال الكتابة الأبجدية إلى ظهور دلالات متزايدة كان لها الفضل في نشأة الثقافة ونشر المعرفة، بسبب قابلية الحرف في تركيب عدد لا نهاية له من الكلمات. ويقر العالم كله بعبقرية الإنسان العربي الأول الذي اكتشف الأبجدية في سيناء وجبيل وأوغاريت، منذ القرن الرابع عشر قبل الميلاد. ويقر أن هذا الحرف انتقل بعد ذلك غربا لتكوين الحرف الإغريقي واللاتيني(4)، كما تطوّر في منطقته لتكوين الحرف النبطي والآرامي والعربي المتداول، والذي عرفنا آثاره في بلاد الشام منذ القرن الثاني الميلادي(5).

وكان بعضها قد اتخذ سمتا جماليا بدائيا، ولم يلبث أن تأكد في مكة والمدينة بعد الإسلام، وتطور فنيا في العصور اللاحقة في أكثر الأمصار.

لقد رافق نمو الخط العربي حوار حميم بين الدلالية البلاغية والبلاغية الجمالية، ويعود الفضل الأول في ازدهار الخط إلى

نساخ القرآن الكريم الذين تباروا في تكريم الآي القرآني بصياغة بديعة للنص الخطي، بلغت كمالها في مصاحف ما زالت شاهدا حيا لم يغب عنا، مثل مصحف ابن البواب بقلم الثلث والنسخ(6)، ومصحف الحاضنة المنسوب لعلي الوراق 1019م بالخط الكوفي المشرقي(7)، وهما شاهدان مصحفيان على أقدم وأروع ما أنجزه النساخ الذين وضعوا أسس النسبة الفاضلة(8) في جمالية الخط العربي.

وبعد أن استقر النص الخطي القرآني بقلم النسخ عامة، والثلث أحيانا، وبلغ الخط الكمال الجمالي على يد ياقوت المستعصمي ثم ابن الشيخ(9)، انصرف سعي الخطاطين لنقل النص الخطي الذي نراه قديما في الالتزام البياني في كتابة المصاحف، ليصبح التزاما إبداعيا في تخطيط آيات من الكتاب، على ألواح مستقلة أو مرتبطة بالعمارة(10)، أو مرقشة على الفنون التطبيقية الاستعمالية، من قناديل زجاجية إلى أوان معدنية أو فخارية، إلى أثاث مسجدي أو مسكني، وانتشرت مزدهرة في جميع أنحاء العالم الإسلامي. وتحفل المتاحف الإسلامية العالمية بروائع هذه الفنون.

ونستطيع القول إن الخط العربي، على الرغم من تداوله خارج حدود نسخ المصاحف بقي مرتبطا بالمضمون القرآني غالبا، مما يجعل هذا الخط فنا مقدسا إسلاميا، أي أن الخط العربي الذي

بقي مجاورا ومنحازا للبيان القرآني، حمل الطابع الديني. ولأن الكتاب عربي البناء والمضمون والتاريخ، وقد أصبح مرتبطا عضويا باللغة العربية، صار الخط أيضا فنا قوميا متميزا عن غيره من الخطوط التي اعتمدت بناء هندسيا مجردا ولم تبن على أساس الفكر الجمالي(11).

ولأن الخط العربي فن إبداعي ـ وهذا ما نحاول تأكيده ـ فإن ما يهمنا تقريره أيضا أن هذا الإبداع يدخل في صميم تكوين الفن العربي (الخط والرقش العربي Arabesque). فقد سار الخط بجوار الرقش دائما، فكان الخط المُزوَّى قرينا للرقش العربي الهندسي، وكان الخط اللّين قرينا للرقش النباتي(12).

2 ـ الخط العربي بين الشكل والمضمون

لقد بدا الخط العربي خارج دفتي المصحف الشريف، فنا تشكيليا عربيا يمكن قراءته من خلال مفهومه الإبداعي الجمالي، وليس بوصفه مجرد صياغة لبيان قدسي أو أدبي، ولكن ليس الأمر سهلا. فما زال عزل المضمون عزلا حاسما عن النص الخطابي من إشكاليات الإبداع، إذ ليس من فن بلا مضمون أو بلا وظيفة، ولم يتخل الخط العربي عن وظيفته الدلالية إلى وظيفة جمالية مجردة، إلاّ في أعمال الفنانين الحديثين، كما سنرى.

وما فتىء أي نص إبداعي مؤلفا من شكل ظاهري ومن مضمون معنوي. وإذا كان علم الجمال قد أفرد أكثر أبوابه لعلاقة المضمون بالشكل، ولسيطرة الواحد على الآخر في الفن، فإن الخط العربي لم يتخل حتى الآن عن وظيفته المزدوجة وطبيعته المتآصرة بين الشكل والمضمون.

إذ لا بدّ من التذكير أن المضمون الخطابي لا يخرج عن الإبداع، فكما أن الخط يتآصر مع الفنون الإبداعية كالموسيقى والعمارة والتصوير، فإنه كذلك يتآصر مع أجناس أخرى، يدخل في ذلك الخطاب الأدبي شعرا أو نثرا. ولقد ظهرت مذاهب فنية حديثة، تؤكد أواصر الفنون مع الآداب، كالدادئية والمستقبلية والمفهومية Conceptual. كما أكدت الدراسات السيميولوجية هذه العلاقة، مما يفيدنا في الكلام عن التآصر البنيَوي بين الشكل والمضمون، والذي يتجلى في الخط والرقش، وهو الفن التشكيلي العربي المنوط ببلاغة الإيمان والصبوة، للتعبير عن مفهوم الواحد، بينما يبقى الخط منوطا ببلاغة التعبير عن كلمة (الواحد) التي تمثلت باللسان العربي البليغ.

وقد يخرج الخط عن إحداثيات (الشكل والمضمون) إلى بعد شكلي وحيد، لكن هذه الواحدية الشكلية ما زالت حتى الآن بعدا «نظريا» ميتافيزيقيا وليست بعدا جماليا استطيقيا(13).

ولئن كان الخـط العربي يرسم صورة الكـلمة والفن التشـكيلي يرسم صورة الشيء، فإن الصورة تبقى متجاوزة الكلمة والشيء في الخط والتشـكيل ومنسجمة مـع طبيعة الأثر الفنـي الذي ينزع للـتحيّز إلـى ذاتية الفـنان، متجـنبا خضـوعه لموضوعـية الكلـمة بذاتها أو الشيء بذاته.

وبكـلمـة أخرى نـقول مـهمـا افتـرق الخط عـن الفـن في كـون مضـمون الأول هو الـكلام، ومضمـون الثانـي هو الشـيء، فإن الصورة تبقى في الخـط والتشكيل نصا فنيا بذاتـه، يخضع لجميع مقومات النص الفني وعناصره.

3 ـ العناصر الفنية في الخط العربي

الأبحاث الجـمالية التـي تتحدث عن عنـاصر الفن لم تـتناول الخط فـي الغـرب، لأنه لـم يرق إلـى مسـتوى الإيـداع، بل بـقي شكلا مزوّقا مخدومـا للوظيفة الدلائلية فقط ولـيس من فيلسوف جمالي تناول الخط في الغرب كنص إبداعي.

أما الكـتّاب العرب والمـسلمون، فـلقد اعتـبروا النص الخـطي الصيغـة الجمالية العـربية الأساس(14)، وتبعهم فـي ذلك بعض المستـشرقين فجعلـوا الخط العربي منـطلقا للـحديث عن العبـقرية التشكيلية عند العرب المسلمين(15).

ومع ذلك فإذا عـدنا إلى عناصر الفـن التي تناولها الجـماليون منذ كـانط وهيغل وحتـى بومغارتن وبايـيه وأدرنو، فإننا سـنراها

مطابقة لعناصر الخط العربي. ونلخص هذه العناصر بالخط واللون والكتلة والحركة والانسجام.

لقد درس الخط المجرد في جميع أشكاله، المستقيم والمنكسر والمنحني، من خلال الرياضيات الاقليدية والفيثاغورية في الغرب. وكانت أبعاده عقلانية تعتمد على العلم لا سيما علم البصريات Optique وعلم المنظور Perspective. أما في الفكر العربي، فإن الخط ينشأ عن نقطة أزلية، وتتواصل النقاط لكي تشكل مسار الوجود ضمن نطاق منكفىء ليعود إلى النقطة الأزلية، راسما دوائر لا حصر لها تشكل كرة الكون التي صدرت عن نقطة بداية الوجود. ومن مرتسم الكون كانت الدائرة التي استوعبت جميع الأشكال الهندسية الأولى، المثلث والمربع والمخمس(16) والتي استوعبت بدورها أنماط الخطوط العربية، فبدا المثلث إطارا للثلث والنسخي، والمربع المائل إطارا للرقعي، والدائرة سمة الديواني، والشكل البيضي طابع خط التعليق. إن دراسة ميزان الخط التي قدمها ابن مقلة، توضح بجلاء علاقة كل حرف من الأبجدية العربية بأحد الأشكال الكونية الأولى، فالدائرة أساس تكوين الأحرف ح، ق، ي، ن، ع، ونصف الدائرة يتجلى في تكوين س و ص، وربع الدائرة في ر، و، والمثلث في د، ف، ل، والمربع في م،

لا . . . . (17)، وما زال الخط المستقيم المجرد في حرف الألــف معبرا عن الـواحد، وهـو أول حـرف من اسم الجلالة (18).

وفي نـطاق اللـون بدت النـظريات الـغربـية التـي تتحـدث في البـصريات وفي ألـوان الطيف كـافية لجعـل اللون مسـألة علمـية محضة، درسـت فيها مشاكل الـتضاد اللوني والتـدرج والشيت Nuance. ومع أن ابن الهيثم كان أبرز من تحدث في البصريات، فإن ألـوان الطـيف لـم تدخـل عالم الجـمالـية الإسـلامـية والخط والتـذهيب، بل هـي ألوان الشـمس، اللـون الذهبي والأصـفر، وألوان السـماء، الأزرق والزبرجدي. وهـي ألوان كلية ولـيست ألوانا جـزئية تحلـيلية، ومع ذلـك فإن المنمـنمات والمرقـشات قد استوعبـت أكثر الألوان انسجاما وتـعبيرا، بعيدا عن عـلم الضوء وقواعده. ولـكن ما قدمـه المستعـصمي من تـناغم بين الـزخرف والتشكيل ومن تناغم لـوني بين الأحمر والأخضر أو بين الأصفر والبنـفسجي، يـذكر بدائرة نـيوتن وبالـتضاد اللـوني. ويختـلف مفهوم الـكتلة في الصورة عـنه في التمثال، فـالصورة لا ترى إلا من زاوية واحدة(19) أما التـمثال فإنه يـرى من جميـع الجهات، وتخـتلف كل رؤيـة عن غيرهـا كليا. وتـتجلى الـكتلة أصـلا في العـمارة، ولكـنها تـخضع لشـروط الهنـدسة والبـناء، وتتـكوّن الكتلة في الخط وفق معايير نسبية لا حد لتنوعها، مما يعزز الصفة الإبداعيـة في الخط العربـي ويجعله مميزا عن غيره مـن الخطوط. فالخط الغربـي يفتقر إلى قابلـية التعبير الإبداعـي، ولـم يدخل في

نطاق الفن الغربي، إلاّ ضمن محاولات بعض المصورين الحداثيين(20).

على أن الكتلة في الخط العربي لم تكن جامدة ومع طبيعتها الساكنة فهي متحركة كما يقول الصولي(21) ولكن حركتها بصرية وليست ميكانيكية(22). هي حركة متجذرة عضويا في بناء النص الخطي، لا سيما عند تضافره لتأليف تكوين. عندها تتجلى حركية الكتلة الخطية من خلال التناغم بين النص والفراغ، ومن خلال الحوار بين الأشكال، وبصورة عامة من خلال منظور موسيقي ترسمه الحروف في فضاء الورق.

ويفسر أبو حيان هذه الحركية بقوله : «الحركات إذا تمثلت بالحروف، والحروف إذا اندفعت بالحركات كانت الصورة الخطية(23).

وتتجلى الموسيقى من خلال هذه الحركية كما يقول أبو سليمان السجستاني، بل إننا لنرى في علامات التزيين(24) التي تنضاف إلى النص الخطي، علامات موسيقية، حتى أننا نسمع أنغاما من خلال قراءة أعمال بعض الخطاطين، ومثالنا لوحة «والله خير حافظ» لعبد العزيز الرفاعي، ونصغي من خلال التكوين الخطي إلى النغم مع انسياب الحروف ونحدس بالترجيع الصوتي في ترتيب وتنسيق الحروف المتشابهة، وبالتوافق (الهرموني) في إحكام العلاقة بين الحروف والنقاط والعلامات مما

نراه في الخط الـديواني عند هاشـم، والخط الرقعي الديـواني عند محمد عزت وفي الخط السنبـلي الذي ابتكره عارف حكمت (ت سنة 1903 م). وفي الكوفي الأندلسي نسمع إيقاع الموشحات.

والإيقاع في لعبة الفراغ يبقى من أهم ميزات فن الخط العربي، ولأن العلاقة بين الـنص الخطي والنص الخطابي عـلاقة عضوية، فإن موسـيقى اللغـة العربية وجـرسها تتـجلى في صيـغ الخط، مما يجعلـنا نسمع هذه المـوسيقى من خلال جـمالية الشكـل الخطي. ولا يمكنـنا أن ننسـى دور علم التجـويد في بنـاء موسيقـى النص الخطـابي الـقرآني، هـذا التجـويد المـوسيقـي الذي يتـماشـى مع التجويد الخطي.

وأخيرا يـرى أكثر الجماليين أن عنصـر الانسجام يكـفي وحده تعريفا للجـميل، وما زلنا حتى اليوم نسمع تـعاريف للجمال لا تخرج عـن مفهوم الـتوازن والتناسـب والتكامـل والانجسام، إن فـي التـشكـيـل أو في المـوسيـقـى أو العـمـارة. وفي الخـط يؤكـد المفكرون العرب من أمثال الجاحظ والتوحيدي وابن خلدون على الانسجام تعريفا للجميل والحسن. وكان الخطاط قطبة المحرر في العصر الأموي أول من جعل الانسجام قاعدة لجمالية الخط العربي.

4 ـ الخط العربي بين الموهبة والدربة

في بداية البحـث في جمالية الخط العربي لا بد من الـتمييز بين النص الخطـي الإبداعي، والنص الخطـي النقلي. والنـص الخطي

يذكرنا بالمحاكاة والمشابهة Mimesis في الفن التشكيلي وما أثير حول هذه القضية من جدل منذ عهد أفلاطون وأرسطو. والمقصود بالمحاكاة في الفن التشكيلي نسخ الطبيعة والأشياء نسخا أمينا. ولكن تختلف درجة المشابهة من النقل الحاذق الدقيق إلى النقل مع التدخل الذاتي الذي تمادى أحيانا حتى وصل إلى التحوير. وتختلف المحاكاة في الخط اختلافا بينا. ذلك أن الخط لا ينتمي إلى الواقع والطبيعة منذ أن هجر الهيروغليف وصار نصا (مونوغرافيا) مرتبطا عضويا بالدلالة. فالمحاكاة هنا تقع في نقل النص من نص آخر. ويتحدث نقاد الخط العربي عن محاكاة الأساليب السابقة وهم يعيبون ذلك، إلا عندما يكون النقل لممارسة الدربة والتعليم، وعندها وللأمانة يقترن اسم الخطاط مع اسم الخطاط المنقول عليه عند التوقيع. وكثيرا ما كان الخط المنقول يكتب بحبر غير ثابت كتجربة عارضة للتمكن من ميزات أسلوب الشيوخ. وكان خط ابن الشيخ حمد الله الأماسي ممثلا للمحاكاة والنقل التعليمي.

وفي كتاب «صبح الأعشى»(25) يناقش القلقشندي قضية المشابهة والتقليد، فيرى الأخذ عن الشيوخ ضرورة لازمة لكي تتكوّن لدى الناقل «ملكة لكثرة مشقه واستمراره ودوامه». وبكثرة دوام الصنع تكون جودة المصنوع هو الحال في جميع الصناعات أي (الفنون)، ولكنه يعود ليقول إن كثيرا من

أصحاب الخطوط «قد كتبوا طبعا دون التوقيف من أحد على طريقة من طرق المحررين»(26).

إن العناصر الإبداعية المشتركة بين الفن والخط لا تمنع الحديث عن دور العلم والتعليم ولا سيما في تكوين الخط. فالقاعدة والقانون الذي يحكم النص الخطي قد يوقع الخط في شبهة انتسابه إلى العلم، ولكن لا بد أيضا من تذكر انزلاقات الفن الكلاسيكي العديدة باتجاه القاعدة والقانون والنظام، كأنظمة الفن الكلاسيكي الثلاثة التي لم يخرج عن نمطيتها خلال ألف عام(27). كذلك سيطرت النسبة الفاضلة على جمالية الخط العربي، حتى أشكل على الجمالي الإسلامي تحديد ماهية الخط. ولكن التكوين والتركيب في بناء النص الخطي كثيرا ما أنقذ نظام الخط من حدوده الحصينة ليطلقها في رحاب كتلة التكوين حرة، تشكل صيغة ذاتية إبداعية متجاوزة النمطية والقاعدة. وهذه الذاتية التي تتجلى في أعمال كثير من الخطاطين الشيوخ، كانت سبيلا لتجاوز القاعدة لحساب الجمالية. ونظرة متأنية على أعمال المستعصمي (ت سنة 1298 م) وحمد الله الأماسي (ت سنة 1520م) وهاشم البغدادي (ت 1876 م) وممدوح الشامي (ت سنة 1919 م) وسيد إبراهيم المصري (ت سنة 1916 م) تؤكد لنا أن النسبة الفاضلة، لم تكن إسارا يحد من موقف جمالي ذاتي يؤكد فنية الخط ويبعده عن صيغة النظام. حتى في الخط

الكوفي، فإن لوحات مصحف الحاضنة لعلي الوراق تضاهي بفنيتها أي لوحة فنية من مدارس الحداثة التي انفصلت عن الواقع والقواعد.

ولقد بدت الحرية بوضوح في الخطوط المعروفة بأسماء الشكستة والسياقت والسنبلي وفي الخط الصيني بل والمغربي، وكذلك في صياغة البسملة وفي صياغة الطغراء(28).

ولكن ليس من جدل أن إنتاج النص الخطي يخضع لشرطين أساسيين، الموهبة والدربة.

وتبدو الموهبة أحيانا حالة عبقرية، ولكن الخطاط لكي يتحقق عبقريا لا بد أن يسير في طريق الدربة الطويل، تحدوه قاعدة ينطلق منها أو مدرسة يكتسب من تجاربها لكي يجعل عملية الإبداع ممكنة، كما يقول كانط، والعبقرية جهد طويل.

وتنزع الموهبة بطبيعتها الخلاقة إلى تجاوز القاعدة، وتكثيف الدربة لتكوين الأسلوب الذاتي. ونادرا ما نرى من الخطاطين أو من الفنانين من حدد أسلوبه قبل أن يجتاز مشوار الممارسة القاعدية، متفيّئا بتجارب الخطاطين الآخرين وأساليبهم (29).

ولكن هل تشكل هذه الأساليب نموذجا ومسارا حديا، أم أنها تشكل تراثا؟ في الحالة الأولى يستمر الخطاط تلميذا تابعا يكرر الأساليب السابقة وفق قاعدة ثابتة محددة. وفي الحالة الثانية يرى الخطاط في أساليب الآخرين هوية الفن أو الخط فيعيش في

مناخـها متابـعا طريقه فـي خلق أسلوب جـديد يزيد هـذا التراث غنى.

والتراث عامة ليس ايـديولوجية إرغامية قمعية، ولـيس تقليدا يمارس بحكـم العادة أو بحكم الـوظيفة لإرضاء ملـكة التذوق أو ملكة الـنقد والحكم، بل هو مـؤسس لملكة الإبداع ولـيس مجرد مصوّب لحدوس الحـكم الجمالي والنقـد الفني. هنا يـبدو بجلاء الفرق بين الـنمذجة في الخط، التي قـد تقدم لنا صيغـا ونصوصا تـتمـتع بـالحذق والمـهارة، حـيث الـقـصد مـن الـنـمذجـة خدمـة الموضـوع كمـا هي فـي خطوط الحـاسوب وبـين الإبداع فـي الخط حيث تتجلى المـوهبة أو العبقرية صانعة للنـموذج الذاتي وليست تابعة لـلنموذج القاعـدي التقليدي. ولـكن يبقى السـؤال قائما، هل يمكن ـ فـي الخط خاصة ـ الاستغنـاء عن النموذج الـتقليدي؟ إن حكما «شموليا» (غشطالتيا) على النص الخطي، يؤكد أن هذا النص يـقع غالبـا في منطـقة تقاطـع مساحتـي التقلـيد والابداع، بمعـنى أن تحـقيـق النـص الخطـي يخـضع لـنسـبة تـقاطـع هاتـين المساحـتين. وقد يبدو هـذا التحليل ديـالكتيكـيا ولكنه لا يـنفي عن الـنص صفـة الإبداع، بل يـضعـه ـ كما هـو الفن ـ فـي دائرة النقد الاسـتطيقي الصـحيح. فنحن لا نـستطيع أن ننـقد أي نص خطي إلاّ من تقاطـع مساحتي الموهبة والدربة، وتقـاطع مساحتي

الإبداع والتقليد لكي يبقى هذا النص تحت عنوان الفن وليس تحت عنوان الصنعة أو الهوى.

5 ـ مرجعية فن الخط

بعد القطيعة الصارمة التي قصدت إليها الحداثة عمدا وبعد انفصال الإبداع عن القاعدة والمضمون، كان لا بد من البحث عن مرجعية جديدة للعمل الفني، تمثلت مؤخرا بمذهب الفن المفهومي Conceptual art الذي يدخل في دائرة ما بعد الحداثة.

أما الخط العربي فلقد بقي مرجعه المفهوم والجمالية على الرغم من انزلاقه خارج المفهوم في الفن العربي الحديث المسمى بالحروفية.

والمفهوم في الخط يشكل جوهر ومضمون النص الخطي، ومن الصعب تقبل نص خطي تقليدي معزولا عن مفهومه ودلالته. ولكن هذا الجوهر أو المفهوم ليس تابعا أو متبوعا للشكل الجمالي بل هما متجاوران حميمان، هما نصان متناصان، لكل دوره في الصياغة الجمالية الشاملة للخط العربي. كلاهما يتحكم في صياغة الخط، المفهوم والجمالية معا، ومن هنا كانت الصياغات متعددة، حتى عندما استقرت في نسخ المصاحف بالقلم النسخي، فإن هذا القلم لم يكن خط القرآن حصرا، ولم يكن هذا القلم هو الشكل الثابت للمفهوم القرآني. وقد تتوفر أمامنا فرصة للكلام عن فن الخط مستقلا عن

المفهوم والوظيفة، إلا أننا مع ذلك لا نستطيع استغلال هذه الفرصة لأننا بذلك نجعل فن الخط ينمو ضمن كرة مغلقة مفرغة من هواء التعامل مع القيم والمشاعر. وعند كتابة النص القرآني فإن جلال خط الثلث والنسخي يبقى ملاذ الخطاط. أما في رسم مشاعر الهوى والطرب فإن الديواني الجلي يبقى الأكثر تعبيرا عن المشاعر الرومانسية.

فالمفهوم ليس أدبا تجريديا، بل هو أخلاق وقضية وقصد، فعندما نقدم في الكراريس أحرف الأبجدية مستقلة بحسب أقلام الخط المختلفة فإننا لا ننتج نصا خطيا. فالنص الخطي يبدأ من الكلمة إلى البيان الكامل، من الكلمة الأولى «الله» بكل ما في صياغتها من جمال وكمال وجلال، إلى البيان الواسع جملة أو كتابا، مؤلفا من المفهوم والجمالية، في تركيبة حدسية تكمل عملية الخلق والتذوّق وتفسر الخط العربي تفسيرا استطيقيا عربيا.

6 ـ بين الشعر والخط

ثمة عوامل مشتركة بين الخط والشعر، دفعت في المراجع العربية، إلى اعتماد نقد ملكة الخط من خلال نقد ملكة الشعر. فالشعر يختلف عن النثر في أشياء كثيرة أهمها غلبة إحداثية الجمالية على المفهوم في الشعر. وللشكل والصياغة والوزن في الشعر دور أساسي في نقده وتحليله، وكذلك يختلف الخط عن

الكتابة في تفوق إحداثية الشكل والوزن على إحداثية المفهوم، كما في الشعر.

ومع أن لإحداثية الشكل في الشعر والخط أنصار كثيرون، ولكن ليس منهم من ينكر وجود إحداثيتي الجمال والمفهوم معا في النص الخطي أو الشعري، مع الاعتراف بغلبة الأول على الآخر غالبا. وتبقى إحداثية التعامل في الشعر والخط ملاذ الباحث الجمالي، كما نحاول هنا. أما إحداثية المفهوم فإنها منوطة بالباحث الأدبي. وليس على الباحثين إغفال تلازم الإحداثيتين في بناء الشعر أو الخط، بل إن الباحث منهما وخاصة الباحث الجمالي يفصل عملية النقد الخطي في مسارين متوازيين، المسار الجمالي الاستطيقي والمجال المفهومي الأدبي لكي لا يبقى النص الخطي دونما مرجعية أو قصد.

ويتحدث التوحيدي (30) مؤكدا علاقة الخط بالشعر «أتسأل عن النظم وأنت لا تعرف الرقم ولا العقم ولا الصرم ولا الردم؟» أي أن ممارسة الشعر كممارسة التصوير والخط لا بد فيهما من معرفة أصول الوشي والتخطيط ولا بد من إتقان التقطيع والاستدراك.

ونستطيع هنا استعارة خصائص الشعر التي عرضها التوحيدي «فهو صناعي داخل في حصار العروض وأسر الوزن وقيد التأليف مع توقي الكسر واحتمال أصناف الزحاف»(31).

وفي رسالة الكتابة(32) نراه يقرّب المسافة بين الشعر والخط فيتحدث عن شروط الخط الصناعية في سبعة معان، التحقيق أي إبانة الحروف، والتحديق أي جعل بعضهما كالأحداق، والتحويق في الدوائر، والتخريق في الهاءات والعين، والتشقيق في الصاد وأمثالها، وبالتنسيق الكامل بين الحروف، ثم بالتوفيق والتدقيق والتفريق. وبهذا المعنى يتحدث ابن مقلة، قبله، عن شروط وقواعد صناعة النص الخطي، وهي التوفية والاتمام والإكمال والاشباع والإرسال(33).

والخط والشعر موسيقى، وكلاهما «معروف الشرف عجيب الأثر، عزيز القدر ظاهر النفع في معاينة الروح ومناغاة العقل وتنبيه النفس»(34).

ونتابع صحبة التوحيدي لنرى أن الخط كالشعر، يقوم عل البديهة والروية، ولكن البديهة فيهما أقرب للحس وأبعد عن العقل، أما الروية في النثر والكتابة، فهي من قبل العقل وأبعد عن الحس، كما يقول عيسى الوزير.

وللنثر والشعر حلبة، فهما أقرب إلى النفس وأوقع في الخاطر، ولكن «الذوق وإن كان طباعيا فإنه مخدوم الفكر، والفكر مفتاح الصنائع (الفنون) البشرية، كما أن الإلهمام مستخدم للفكر، والإلهام (الحدس) مفتاح الأمور الالهية»(35).

مرة أخرى يبدو أنه لا بد من الروية والبديهة في الخط والشعر لتحقيق البلاغة، «والتفاضل انما هو المركب من العقل والحس ومن الادراك والعاطفة أي من الحدس، وهذا معنى قول أبي حيان، وما سار عليه فلاسفة الغرب المعاصرون، برغسون وكروتشه»(36).

7 ـ إشكالية الفن الخطي الحديث

في الفن الحديث، حقق الخط انتصارا جديدا في بعدين، الأول عند توحيد الحرف مع التشكيل حتى أننا لم نعد نكتفي بتسمية «الحروفية» عنوانا صالحا لاتجاه تشكيلي يقوم على عنصر حرفي أو كتابي، والبعد الثاني هو بعد الأصالة. والخط العربي الذي نشأ على مهاد العبقرية العربية التشكيلية، استطاع أن يسعف الفنان العربي بتقديم لوحة عربية ذات خصائص قومية حاول من خلالها استرداد ملكات الفن العربي وتقنياته إلى جانب استعمال الحروف والكتابة العربية، لتشييد أشكال أصبحت العنصر المكوّن لفن لا شك في هويته الجمالية.

لقد اعتمد الفنان العربي الحديث (37) القيم الجمالية الكامنة في النص الخطي، إذ وجدها جاهزة كافية لبناء لوحة عربية، بدءا من الصيغة التقليدية المنسوبة، وبقصبة مقطوطة حسب تعاليم ابن البواب، إلى قلب الكلمة إلى شبه كلمة أو إلى طلسم من التشكيل المجرد.

ولقد اخترقت هذه اللوحة صفوف المدارس الحداثوية، ومرت بالتجريدية التي انفصلت عن البعد الواقعي. ثم وقفت أمام المفهومية أو الحدوثية Happening لكي تعد نفسها بعودة إلى البعد الدلالي تمكينا لهويتها العربية. ولكن السير القلق في ركاب المدارس التي لم تعد قانعة بالشكل المجاني، أرغم بعض الفنانين على المغامرة التائهة في غمار استغلال النص الخطي، ولكن بمعالجة ماسخة لقوامه وجماله، مضحّين بجميع قيمه على حساب التشكيل المفتعل. تماما كما فعل مصورو المدرسة النهجية Mannerism التي جاءت بعد عصر النهضة الإيطالية، والذين ضحّوا بجمالية الواقع دون أن ينتصروا لجمالية التصوير. وهكذا افتقد بعض المصورين الخطاطين بلاغة المعنى، فاتسمت أعمالهم بالمجانية التي وسمت الفن الحديث في الغرب، هذه المجانية التي أصبحت شعارا للفن الخطي بعد أن أصبح الحديث في فصل المضمون عن الشكل وفي فصل الأدب عن الفن، الموضوع الشاغل لفناني الحداثة الغربية.

ولكن مسألة المضمون لم تلفظ أنفاسها، بل على العكس عادت لتحتل صلب مشروع الأصالة، ومشروع فنّ ما بعد الحداثة على أن المضمون البياني في التشكيل الخطي ليس هدفا وظيفيا، بل هو لحمة في نسيج الكلمة، ومهما ابتعدت هذه الكلمة عن المعنى، فإنها تبقى منوطة بذكريات هذا المعنى.

إن إشكالية الصورة التي ابتعدت عن النص الخطي بصيغته الجمالية التقليدية، ما زالت تثير المحافظين على كمال الخط العربي، وتدفعهم إلى نقد عمليات تحريفه، والعبث به وتغييب نسبته الفاضلة. وثمة إشكالية أخرى يحاور فيها نقاد الفن، هي انزلاق النص الخطي ليصبح مجرد عنصر (موتيف) تشكيلي بحجة إنقاذ اللوحة التجريدية من العدمية والعبث.

ويزداد النقد حدّة عندما تصبح وظيفة النص الخطي إضافة صفة الأصالة(38) على العمل التجريدي العدمي، وفي ذلك من الهجانة ما يجعل الموتيف الخطي خادما للوحة العبثية.

ولقد فطن بعض الفنانين الحروفيين إلى هذه الإشكاليات، وكان الحل عند ضياء العزاوي (العراق) في إعادة الموتيف إلى مناخه الفني الأصيل. وكان على نجا المهداوي (تونس) ومحمد شبرين (السودان) أن يُعَمّمَا الموتيف في اللوحة لخلق مناخ شامل أصيل. أما حسن المسعودي (المغرب) ومحمد غنوم (سورية) فلقد التزما مسار القصبة التقليدية لتكوين تشكيل حديث.

هكذا سار الفنانون الحروفيّون في اتجاهات مختلفة مع الحرف والكلمة، ولكن العلاقة بين تصوير الكتابة وبين تصوير النص الخطي المنسوب انقطعت نهائيا، ولم تعد تيارات الأسلوب الحروفي امتدادا لأساليب الخط العربي، على الرغم من صفتها الفنية والإبداعية المشتركة.

الهوامش

1) نشير إلى المؤلفات المرجعية التي قدمها :
ناجي زين الدين «مصور الخط الغربي» بغداد ـ 1974
محمد طاهر الكردي «الخط العربي» الرياض
عفيف بهنسي«معجم مصطلحات الخط العربي والخطاطين» بيروت ـ 1995
مصطفى أوغوردرمان «فن الخط» استانبول ـ 1994.

2) كانت مصاحف عثمان بن عفان هي المصاحف الأولى وكانت عارية من الزينة والشكل والنقط ثم ظهرت المصاحف المكتوبة منهجيا في مكة والمدينة. انظر الفهرس لابن النديم.

3) قام بفك الرموز الهيروغليفية على لوح رشيد العالم شامبليون، وبفكّ الرموز المسمارية على لوح بهايستون العالم راولنسون.

4) انظر كتابنا «الخط العربي أصوله، نهضته، انتشاره» دمشق 1984، ط 1، 1991.

5) أقدم من نسخ المصحف بخط جميل هو خالد بن الهياج في زمن الامام علي وكتبت آيات من القرآن على محراب مسجد الرسول ﷺ في المدينة.

6) النسخة الوحيدة لمصحف ابن البواب (ت سنة 1022م) موجودة في مكتبة شستر بتي بدبلن، درسه رايس تحت رقم 5 ك 16 وهناك كتابات تنسب إلى ابن البواب تتطلب المزيد من التحقيق.

7) مصحف الحاضنة ينسب إلى علي بن أحمد الوراق من نساخ العصر الصنهاجي في المغرب، ومصحف الحاضنة بالخط الكوفي القيرواني، وقد ينسب إلى الخطاطة درة.

8) النسبة الفاضلة، هي قياس الحروف ـ في قلم الثلث خاصة ـ بنسبة هندسية مجردة، وهي طريق الحكم على جودة الخط وقيمته «فاذا زاد عنها قبح، وإذا قصر دونها سمج» إخوان الصفا 372هـ

9) ياقوت المستعصمي (ت سنة 1298 م)، بلغ بالخط أعلى مستواه أخذه عن ابن البواب وكتب ألف مصحف، في خزائن استانبول بعضها، وقام باصطفاء الأقلام الستة الأساسية. وابن الشيخ هو حمد الله الأماسي أول الخطاطين العثمانيين (ت سنة 1520م) كتب 47 مصفحا.

10) إن أقدم كتابة قرآنية وتاريخية بخط جميل (لين ويابس في نفس الوقت) ما زالت مرصوفة بالفسيفساء على جدران قبة الصخرة في القدس، تعود إلى عهد عبد الملك بن مروان سنة 72 هـ.

11) ما نعنيه هنا الخط الغربي (الغوطي واللاتيني والايطالي) ولا يدخل في ذلك الخط الصيني مثلا الذي يتميز بجمالية لا تنكر. انظر بوركهارت : «فن الإسلام، لغة ومعنى» لندن.

12) شرحنا ذلك في كتابنا «جمالية الزخرفة العربية» بيروت 1997.

13) نذكر هنا بنظرية البعد الواحد التي قدمها لفيف من الفنانين العراقيين على رأسهم شاكر حسن وتحدثنا عن هذه النظرية في كتابنا «الخط العربي» ص 141 وما بعدها.

14) تحدث في جمالية الخط بوصفه فنا كثير من الكتاب المسلمين نذكر منهم :
الجاحظ في كتابه «البيان والتبيين»، ج 1. وأبو حيان التوحيدي في «رسالة الوراقة ورسالة في القلم»، نشرت مع «رسائل الجاحظ» للسندوربي وابن خلدون في «المقدمة»، والصولي في «أدب الكُتَّاب»، في «صبح الأعشى» في ج 3 ص 1 ـ 143 للقلقشندي وفي «الفهرست» لابن النديم وفي «الكامل» لابن الأثير.

15) يبقى كتاب بوريس بوكهارت من أحسن الكتب التي قدمها المستشرقون في تحليل الفن الإسلامي من أمثال بابادوبولو وغرابار. وبوكهارت يفرز في كتابه المذكور أعلاه فصلا كاملا عن جمالية الخط، ويقول إنه أكثر الفنون التصاقا بالعرب وأكثرها نبلا وقداسة.

16) توسعنا في هذا التحليل في كتابنا «جمالية الزخرفة العربية» 1997.

17) ننقل هنا بيان الخط عن ابن مقلة ولا بد أن نشير إلى أنّ النقطة كمقياس للحروف اتبعها الخطاطون في كراريس التعليم.

18) وقال الشاعر:

ألف الكتابة وهو بعض حروفها لما استقام على الجميع تقدّما

وقال شاعر آخر:

صور الحروف جميعها مأخوذة من صورة الألف التي تتقلب

19) قام الفن المصري القديم وفن المنمنات الإسلامي على تعددية زاوية النظر. ولقد قام بيكاسو في العصر الحديث بتطبيق المنظور المتعدد في تصويره.

20) سبق انتشار الفن الخطي عند العرب والمسلمين، فنانون عالميون استخدموا الخط الصيني مثل «توبي» والخط العربي مثل «بول كلي ونالارد وهوفر وديغوتكس ومانوسييه». انظر كتابنا «الفن والاستشراق» بيروت 1983.

21) انظر: أبو بكر محمد بن يحيى الصُّولي «في أدب الكُتّاب» بغداد 1341 هـ.

22) نشير هنا إلى محاولات خلق الفن البصري Op. art والفن المتحرك Mobile أو السينمائي Cinematic والذي يعتمد على الطاقة الهوائية أو الكهربائية أو المغنطيسية. انظر للتوسع كتابنا «من الحداثة إلى ما بعد الحداثة في الفن»، القاهرة 1997.

23) انظر: أبو حيان التوحيدي، الرسائل، ص 47، تحقيق إبراهيم الكيلاني.

24) علامات التزيين ليس لها دور النقط أو الحركات بل هي لتزيين الكتابة

25) انظر القلقشندي في كتابه «صبح الأعشى» ج 3، ص 33.

26) قال أحد الخطاطين شعرا يعبر عن اعتزازه بطباعيته:

وقد أبدعت خطا لم تنله   سراة بني الفرات ولا ابن مقلة

27) نقصد بأنظمة الفن الكلاسيكي، الإغريقي الروماني (النظام الدوري والايوني والكورنتي)، انظر كتابنا «الفنون القديمة» بيروت 1982.

28) انظر تعريف هذه الخطوط وأمثلة عنها في معجم مصطلحات الخط، وانظر فيه شرح الخطوط الفنية التي خرجت عن النسبة الفاضلة مثل المرصع، المورق، المخملي، الوردي، الشجري.

29) يقول أحد الشعراء :

والخط فيه معجز للناس   وحائد عن مقتضى القياس
ليظهر الاعجاز في المرسوم   منه كما في لفظه المنظوم

30) انظر التوحيدي في كتابه «مثالب الوزيرين»، ص 3.

31) التوحيدي في كتابه «الإمتاع والمؤانسة»، ج 2، ص 131، وما بعدها.

32) التوحيدي، «الرسائل»، ص 42.

33) انظر كتابنا «الخط العربي» المذكور أعلاه، ص 105.

34) التوحيدي، «الإمتاع»، ج 2، ص 136.

35) التوحيدي، «الإمتاع»، ج 2، ص 134.

36) تحدثنا تفصيلا عن الحدس الفني عند أبي حيان في كتابنا «الفكر الجمالي عند أبي حيان»، القاهرة ـ 1997.

37) من أوائل الفنانين الذين استعملوا الخط في لوحاتهم، صادقين في (باكستان) وحامد عبد الله (مصر) ومحمود حماد (سورية) ومحمد شرقاوي (المغرب) وابن خدة (الجزائر) نجيب بن خوجة ونجا مهداوي (تونس) ووجيه نحلة (لبنان) وضياء عزاوي وشاكر حسن آل سعيد (العراق) وابراهيم الصلحي (السودان)... انظر كتابنا «الفن الحديث في البلاد العربية»، تونس 1979.

38) انظر كتابنا: «خطاب الأصالة في الفن والعمارة»، الرباط ـ 1997.